

UMA POÉTICA DO FAZER: REBECCA HORN, CHARLES OLSON
E OS POETAS DA L=A=N=G=U=A=G=E

Ana Margarida dos Santos Pires Quintais
FLUC/CES

RESUMO: Pretende-se com este texto traçar pontos de contacto entre a obra de Rebecca Horn e alguns dos conceitos explorados pelos poetas provenientes da L=A=N=G=U=A=G=E, tal como entre os trabalhos de Horn e a noção de *open field* de Charles Olson. Procura-se simultaneamente realçar o carácter político, transgressivo e performativo que Horn alimenta nas suas apresentações artísticas.

Palavras-chave: Rebecca Horn, L=A=N=G=U=A=G=E, Charles Olson, *open field*, poética.

ABSTRACT: The aim of the present work is to outline contact points between Rebecca Horn's *oeuvre* and some concepts explored by the L=A=N=G=U=A=G=E poets, and also between the artistic works by Horn and the notion of *open field* posited by Charles Olson. Simultaneously, it is intended to enhance the politic, transgressive and performative character that Horn fosters in her artistic presentations.

Key-words: Rebecca Horn, L=A=N=G=U=A=G=E, Charles Olson, *open field*, poetics.

Introdução

Nascida em 1944, Rebecca Horn é uma performer alemã que cria instalações em locais específicos, uma escultora que realiza filmes, uma poeta que desenha e fotografa. Recorrendo a uma multiplicidade de suportes artísticos (escultura, música, poesia, fotografia, cinema, desenho, instalação), traça pontes entre aqueles, sem privilegiar uma forma de arte sobre a outra. De acordo com Dantas (98), Horn resgata uma veia poética que se iniciou com os Dadaístas, abrindo portas para contaminações provenientes de Duchamp,

Max Ernst, Bruce Nauman, Vito Acconci, Astor Piazzola e até Fernando Pessoa. O trabalho de Rebecca Horn parece responder àquilo que Marjorie Perloff chama *impulso poético revolucionário* (21st-Century 5), ou seja, a procura de uma linguagem que é afinal a procura de uma forma de vida. Como observa Wittgenstein, citado por Perloff: “To imagine a language [...] is to imagine a form of life” (21st-Century 6).

O trabalho de Rebecca Horn pode talvez ser perspectivado como tendo correspondência na arte conceptual, uma vez que os objetos trabalhados parecem sofrer de uma certa “desmaterialização”. De acordo com Perloff (*The Futurist*), o momento futurista caracterizou-se por um profundo questionamento de determinadas aceções valorizadas pelo mundo artístico. De súbito, redefinem-se estéticas, *politicizam-se* objetos artísticos e conjugam-se meios. Desta forma, há um momento de rutura no que se refere ao significado de categorias, como “verso” e “prosa”, um questionamento da arte e da vida como entidades distintas. Para a autora é aqui que a *performance* nasce. O questionamento do objeto como obra de arte continua em jogo, principalmente a partir do grupo *Fluxus*, do trabalho dos artistas japoneses *Gutai* e dos *Happenings* dos anos 50, como as performances exibidas no *Black Mountain College*, onde ensinaram entre outros, Robert Creeley, Merce Cunningham, John Cage, Robert Duncan, Walter Gropius e Charles Olson. Foi aqui que, em 1954, John Cage apresentou a composição “4’33”. Nesta apresentação, Cage permanece silencioso durante 4 minutos e 33 segundos, procurando provocar um questionamento das definições e/ou premissas sobre a ideia de música, sobre a experiência artística. Para a arte conceptual aquilo que se questiona é a natureza da arte como representação. Os artistas conceptuais, igualmente influenciados pelas provocações de Duchamp, multiplicam este questionamento por todos os aspetos da construção e exibição artística: “Art could be made of anything, and it need not appear in a gallery” (Honour e Fleming 855).

De acordo com Steve McCaffery, foi a partir dos anos 70 que o corpo deu azo a que surgissem preocupações conceptuais na arte e na performance. Alguns artistas, mais conhecidos por serem praticantes de uma *body art*, tentaram ultrapassar os limites do seu corpo e da sua relação com a arte. Neste caso, são vários os artistas que, por exemplo, recorreram (e recorrem) a automutilações (e.g., Vienna Aktion Group, Gina Paine, Chris Burden, Linda Montano), influenciados por um ambiente marcado pelo resgate da psicanálise e pela reformulação das conceções do corpo. Embora, para Marcello Dantas, o risco seja a matéria-prima nas obras de Rebecca Horn, as suas “esculturas corporais” *fazem-se* à volta de um conjunto de transformações do corpo, não pela sua destruição, mas através de instrumentos mediadores: chifres, asas e penas. As transformações do corpo através da utilização de penas, chifres e asas moldam-no num ser mítico, criatura fantástica que se torna “aparição”:

Em termos iconográficos, chifres, penas e asas estão relacionados; de Dionísio a Shiva, assim como na maioria dos ritos xamânicos, são emblemas inconfundíveis de poderes sobrenaturais. O significado profundo destes trabalhos, no entanto, encontra-se na autoafirmação e na renovada comunicação com o mundo em redor e sua redescoberta, questões que nesta altura eram fundamentais para os pós-minimalistas dos dois lados do Atlântico. Neste aspeto, os trabalhos de Horn correspondem-se de forma evidente com os ensaios fílmicos de Bruce Nauman e de Vito Acconci (Edelsztein 72).

Empregando o seu corpo e o corpo dos outros, a artista mostra, contudo, pessoas reais a executar ações reais num tempo e espaço real. De facto, o objetivo de Horn não parece passar pela criação de personagens fictícias, mas antes, fazer do corpo uma poética do fazer, um corpo que age e que se abre ao “fora de tom”. Aquilo que Charles Bernstein refere como o gaguejo, o desarticulado, o bizarro, o danificado (“A-poética”). A poesia que, segundo Bernstein, nos torna conscientes das convenções numa tentativa de as reconfigurar parece interpelar o(s) corpo(s) coxeante(s), desfigurado(s) de Rebecca Horn: “Fuga da camisa de força: fugir do ritmo infinito das regulagens humanas, perturbar e inverter os ritmos de dia e noite... Fugir da catatonia diária com um salto gigantesco de energia humana na tentativa de roubar a esfera celestial” (*Rebelião* 114).

Desde muito cedo na sua obra, Rebecca Horn parece estar consciente do corpo como algo cujo acesso, cuja experiência, é tão vasta como o universo. Naquilo que se pode considerar uma fase inicial da sua obra artística, Horn começou por trabalhar em extensões do corpo. A peça *Unicorn* (1970) mostra uma mulher que caminha por entre um campo com uma haste branca colocada na vertical, transformando a sua altura real. A vontade em estender partes do seu corpo, quer através de peças esculturais para serem “vestidas”, quer através de próteses, pode ser entendida como uma necessidade em se evadir de um corpo doente, ou procurar lidar com esse corpo deformado, danificado, traduzido através desta linguagem forjada pela artista. A exploração do corpo e dos seus sentidos parece ir ao encontro daquilo que Rothenberg observa sobre a poética da linguagem, uma ideia de cura pública/privada, um instrumento de liberdade: “[...] a language poetics [a language poetry] as a way of life. An instrument (if I can use that word) of liberation. A private/public healing” (13).

A obra de Rebecca Horn e a poesia da L=A=N=G=U=A=G=E

Em 1968 Rebecca Horn é internada de urgência devido a um grave problema pulmonar. Na altura, era aluna da Academia de Belas Artes de Hamburgo onde começara a trabalhar com materiais que provocariam o seu internamento. Este durou mais de dois anos, nos quais a artista permaneceu em

completo isolamento, tendo como única ligação ao mundo exterior as cartas que escrevia e recebia dos amigos. Segundo a própria, os desenhos e a escrita, que mais tarde inspirariam as suas obras mais aclamadas, nasceram deste isolamento. Provavelmente foi através desta linguagem que a artista abriu as portas para explorar aquilo que Bernstein refere como o lugar em que o *ser* se liga consigo mesmo, com o mundo e no mundo:

Language is the first technology, the extension of the body outward toward an articulation, *forging*, of the world, which is immediately transformed by this act, hence a *forgery*. As Stein so magestically shows in *How to Write*, ideas are to be enacted not entombed. Words, that is, do not signify ideas; rather are forged in the ovens of historical language practice, which means as visual representations and as sound (*Content's* 364).

As palavras de Robert Duncan juntam-se às de Bernstein e parecem ecoar naquilo que Rebecca Horn colocará em movimento ao longo do seu percurso artístico:

In the Imperative of Poetry three forces move to incarnate themselves in the poem: the words come alive in their resonances of sound, pulse and meaning – this is the reservoir of our humanity: the life experience and imagination of the poet – this is the reservoir of his craft and recognition, the range of his creation of person; and the actual body of the poet – the reservoir of his lifestyle (Duncan 18).

Podemos encontrar uma poética patente no trabalho de Rebecca Horn que interpela ativamente o espectador traçando, deste modo, não só uma interação entre diferentes géneros artísticos mas, também, entre um público e um trabalho performativo. Tal como nas várias formas de arte a que a artista recorre, as ações patentes no trabalho de Horn não acontecem isoladas, mas dependem umas das outras. Isto parece traduzir aquilo que Charles Bernstein defende sobre a poesia e a poética como algo que “[...] inclui mais do que exclui: que reúne, na mesma obra poética [...] perspetivas e tipos de linguagem e estilos que são múltiplos e contraditórios” (“A-poética” 3). Esta interação intensa e intensiva entre os objetos performativos e o(s) observador(es) parece traduzir-se numa forte colaboração entre uns e outro(s), na qual percepções ambíguas e díspares podem ser articuladas num processo em constante movimento e nunca acabado, clamando uma verdadeira vontade de comunidade.

Marjorie Perloff observa que, nos poetas da L=A=N=G=U=A=G=E, a ideia de poesia é encarada como um processo, uma construção cuja dinâmica é sempre incompleta, indeterminada, afastando a ideia de fim ou de completude, tal como já Charles Olson anteriormente defendera e cujo trabalho é particularmente valorizado por estes poetas: “The twin rejection of poetry as natural speech (Bernstein) and of poetry as a vehicle for the communication

of a set of external meanings animates much of the theoretical writing of other language poets" ("Avant-Garde" 28).

McCaffery explica que o texto se torna num espaço de comunhão entre o escritor e o leitor (o segundo escritor) apagando-se o binómio escritor-leitor. Desta forma, ler é uma maneira alternativa ou adicional de escrever. Isto remete-nos para a ideia de *texto aberto* (o *open field* de Olson), o qual se encontra aberto para o leitor, para a comunidade, convidando à sua participação e acabando com a autoridade do escritor sobre o leitor. Uma escrita que é generativa e não diretiva (Perloff, "Avant-Garde"). De acordo com Perloff, podemos pensar em quatro princípios básicos no que se refere à poesia da L=A=N=G=U=A=G=E. Assim, e segundo a autora

(1) poetry is not "natural" speech but, on the contrary, something carefully constructed; (2) poetry rejects the "referential fallacy" in favor of the play of signifiers that are suggestive and multivalent; (3) poetry relinquishes its author's control over the text, functioning instead as a "communal space of labor"; and (4) poetry has no place for the direct communication of information, which is the hallmark of the commodity fetish. ("Avant-Garde" 30).

Analisando com algum detalhe cada um destes quatro princípios enunciados por Perloff, podemos perceber, não só, um conjunto de relações entre a poética da L=A=N=G=U=A=G=E e o trabalho artístico de Rebecca Horn, como podemos adivinhar também uma estética nada estranha à própria noção de *open field* de Charles Olson.

(1) A poesia como algo cuidadosamente construído

A ideia de que a poesia é algo de construído por oposição a um discurso "natural" diz respeito a uma noção da linguagem poética na qual esta é comparada a uma janela transparente para o mundo. Contrariamente a tal ideia, defende-se a poesia como um objeto que possui signos e relacionamentos semiológicos, isto é, uma poesia que é em si mesma mundo (Perloff, "Avant-Garde"). Na obra de Rebecca Horn, há um trabalho intenso e complexo na forma como recorre à tecnologia como meio de narrar a sua história. Todos os pormenores contam e há a nítida perceção de que foram longamente pensados. Para Dantas, a utilização da tecnologia é feita num sentido de infinitude intemporal, provocando a diferença e a reflexão no espectador. As máquinas que Rebecca Horn utiliza aparentam ser frágeis mas ao mesmo tempo têm uma vontade própria. Estas pequenas "máquinas delicadas", para utilizar a expressão de Haenlein (14) parecem, a Dantas, entregues à demanda de uma alma própria. Para o autor, essa busca passaria por uma alquimia em que o risco, a mecânica, o gesto, a contaminação e a coragem se combinam fazendo da obra de Rebecca Horn uma obra ímpar e rara dentro do contexto da arte contemporânea. Talvez aquilo que parece ser a singularidade do trabalho de

Horn diga em parte respeito à necessidade da artista de “livrar-se” do que é encarado como convencional em termos artísticos, aquilo que obedece a uma lógica hegemónica. De facto, na sua instalação *Arteaters* (1998), pequenas máquinas com pernas arranham linhas pintadas numa superfície, apagando desta forma as mesmas. Para Von Drathen, parece haver aqui o apelo a uma necessária inversão, na qual a artista, através destas “comedoras de arte”, abre a possibilidade para um novo caminho, limpo de restrições e de aprendizagens anteriormente recebidas. Apercebemo-nos também de que, nesta instalação, há forçosamente uma escrita e reescrita infundável pelas pequenas máquinas construídas. À medida que estas apagam as linhas anteriormente desenhadas na superfície, vão simultaneamente inscrevendo novas linhas que, por sua vez, serão também apagadas quando as máquinas voltarem a deslizar por aquela parte da superfície. Isto implica não só a ideia de uma constante reavaliação daquilo que se fez/faz, mas também apela para a noção valorizada por Charles Bernstein e pelos poetas da L=A=N=G=U=A=G=E da poesia como processo em si mesmo, incompleto e indeterminado (Perloff, “Avant-Garde”).

Na instalação *The Moon, the Child and the River of Anarchy* apresentada em 1992 (Documenta 9), Rebecca Horn concebeu uma rede de canos de chumbo instalada numa antiga escola do primeiro ciclo. Segundo Von Drathen, este emaranhado de canos situava-se no teto da sala de aula e prosseguia para as paredes exteriores à velha escola, para desaparecer por completo no solo. Gotas de tinta provenientes dos tubos de chumbo caíam para o chão da sala de aula onde se encontravam funis de vidro que recolhiam a tinta. As antigas carteiras que serviam os alunos encontravam-se fora do sítio habitual: pregadas no teto da sala, parecem sugerir alunos de cabeça para baixo a acompanhar as gotas de tinta até ao soalho da sala. Este emaranhado de tubos, esta rede complexa de materiais parece sugerir a dinâmica que caracteriza o conceito de *open field* de Charles Olson: ligações que se multiplicam sem nunca encontrarem o seu termo. A premissa defendida por Olson e formulada por Robert Creeley de que “a forma nunca é mais do que a extensão do conteúdo” (Olson 8) não poderia fazer mais sentido quando a confrontamos com a obra de Rebecca Horn. Do mesmo modo que a pintura ultrapassa a tela poderíamos pensar que, também a escrita, incarnada nas carteiras escolares, ultrapassa o seu lugar habitual, isto é, as palavras escritas deixam os seus cadernos em busca de um outro caminho num “fluxo de tinta livre” (Von Drathen 131).

Pintar fora da moldura – ecoando aqui o escrever fora da página (Bernstein) – parece ser o tema central da peça de 1988, *Painting Machine*, na qual diversos pincéis embebidos em tinta espalham as suas cores pelas superfícies que conseguem alcançar, nas paredes, no teto, no soalho, lembrando a *Action Painting* de Jackson Pollock. Este é um tema que será resgatado por Rebecca Horn em obras posteriores, como é o caso da peça *Les Amants*, exposta entre 1990 e 1995, e na qual dois funis contendo, cada um, tinta e champanhe cor de

rosa produzem aquilo que Von Drathen denomina de “pintura transformada em turbulência” (130), isto é, jatos de tinta lançados “selvaticamente” através de um dispositivo mecânico em direção a uma parede branca: “Os amantes se preparam, eles se banham em champanhe rosa e em tinta preta e se abraçam no interior da máquina de pintar. No estado imponderável do amor, em uma dança enlouquecida, eles realizam sua pintura” (Horn *apud* Von Drathen 130).

Outra característica constante no trabalho de Rebecca Horn diz respeito à inexistência ou ambivalência de um centro no espaço da performance o que leva a que o público tenha a possibilidade de *entrar* no trabalho da artista de forma inteiramente pessoal. A não existência de uma estrutura rígida que conduza o público diante da obra performativa lembra autores como Susan Howe, poeta da L=A=N=G=U=A=G=E e cuja poesia é antes de mais um sítio para nos perdermos; ou as coreografias de Merce Cunningham que, em conjunto com John Cage, enfatizam uma ideia de espaço pensado, não a partir de um ponto, mas de múltiplos pontos (Caplan). Horn oferece um espaço que parece possibilitar um meio que não é nem interior nem exterior, não é nem objetivo nem subjetivo, mas interior *e* exterior, objetivo *e* subjetivo, um espaço potencial de interação entre sujeito e objeto.

(2) Poesia de significantes sugestivos e polivalentes

Existe nas peças e nas instalações de Rebecca Horn uma vontade de colocar em questão determinados significados imputados a palavras, conotados com objetos. Aquilo que Horn parece fazer, de forma contínua, é uma reconfiguração dos objetos e das palavras habituais no nosso cotidiano. Objetos que, retirados da sua função habitual, parecem possibilitar uma transformação do espaço (e dos próprios objetos) em algo transformado pela interação entre os mesmos e quem os observa. Esta reconfiguração de objetos reconhecidos do cotidiano do observador parece similar ao uso que James Joyce dá à própria linguagem, utilizando nos seus textos as palavras como elas nos aparecem no nosso dia a dia, sem ardis que lhes neguem a sua experiência diária. Não será por acaso que as influências de Horn, mais do que aquelas que se afiguram nos catálogos e textos críticos de arte, parecem estar muito do lado da literatura – Joyce, Kafka, Saint-Exupéry, Oscar Wilde – que a artista reformula, atualiza, traz à vida e aciona nas suas instalações e performances.

Para Von Drathen, aquilo que distingue Rebecca Horn de outros artistas contemporâneos tem a ver com o facto de as imagens criadas pela artista se tratarem, antes de mais, de eventos. A abordagem do espaço pela artista parece corresponder àquilo que Gilles Deleuze denomina “objetos-eventos”, *heccéités* (135), que provocam uma experiência tátil do espaço. Desta forma, Rebecca Horn ultrapassa uma dimensão meramente visual ao construir peças esculturais que realçam uma materialidade tátil. Segundo Von Drathen, o que torna as imagens espaciais tão peculiares é o uso do som que a artista combina nas suas peças artísticas: o arranhar das pequenas máquinas con-

struídas, o som de violinos, a pedra que bate, o “plop” da gota de água que cai numa superfície. De acordo com a autora, também estes sons são esculturas de Rebecca Horn. Sons que imitam também a voz humana (e.g. *The Turtle Sighing Tree*, 1994) realçando em simultâneo a ausência de um corpo humano, substituído por máquinas (e.g. *Amore – Continental*, 2008) ou por instrumentos musicais (e.g. *Concert for Anarchy*, 1990) evocam a necessária união do som e da visão, incontornável num trabalho artístico que se deseja, antes de mais, um fazer poético. O tipo de linguagem encontrada na obra de Rebecca Horn vai ao encontro da ideia de linguagem poética dada por Marjorie Perloff na introdução a *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, uma linguagem na qual o som é uma parte crucial e da qual não pode ser separado. Desta forma, a poesia de Horn, patente nos sempre presentes textos das suas instalações/performances, não pode ser lida e entendida se descontextualizada dos objetos que se dispõem no espaço e no tempo da instalação, o que faz do trabalho de Horn um verdadeiro trabalho performativo, uma poética do fazer. Os textos da artista encaminham-nos para a ideia de *free verse*: “Free verse is organized by the power of the Image, by a construct of images as concrete and specific as possible, that serve as objective correlative for inner states of mind” (Perloff “After” 94). Quando Rebecca Horn escreve algo a que poderíamos chamar poema, escreve utilizando a mesma linguagem em que vive, não através de um compasso conduzido por um qualquer metrônomo, mas ao ritmo da sua própria respiração, lembrando Olson e Pound, fazendo música com os seus sentidos, dir-se-ia mais, com o excesso dos seus sentidos, palavras que em plena interação com os objetos, e estes a elas ligados, nos oferecem uma poética que ativa o seu potencial nos observadores, nos ouvintes, num público. Diz-nos Johanna Drucker: “[...] a visual performance of a poetic work on a page or canvas, as a projection or sculpture, installation or score, also has the qualities of an enactment, of a staged and realized event in which the material means are an integral feature of the work” (131).

Em *Pencil Mask* (1972), somos confrontados pela nuca da artista frente a uma parede branca, num movimento oscilatório regular. Ao mesmo tempo, ouvimos um ruído semelhante àquele que é produzido pelo arranhar numa superfície. Rapidamente nos apercebemos de que a imensa parede está a ser crescentemente preenchida com linhas a lápis de cor. Uma rede de linhas coloridas é produzida através de uma espécie de máscara, a qual se encontra presa à cara da artista e de onde surgem lápis de cor, colocados nas interseções dos nós que sustentam a peça. Rebecca Horn desenha na parede utilizando todo o seu rosto: boca, testa, nariz, maçãs do rosto. “Ela está desenhando com o movimento da cabeça, na vertigem do momento, deixando de lado seu olho treinado e sua habilidade confiante de desenho. Isso é o desenho levado ao extremo, desenho convertido em energia e fluxo” (Von Drathen 130). Para Von Drathen, Rebecca Horn não constrói objetos em movimento, mas padrões

de movimento que produzem uma escultura. Uma escultura que nasce do instante do movimento.

(3) *A poesia como espaço comum de trabalho*

Heartshadows for Pessoa

Através da lente de aumento de algas entrelaçadas/ ele coleta as marés de luz de madrepérola/ com a obsessão dos solitários./ Serpentes de Júpiter acendem vórtices de luz,/ cruzando o espaço dentro das palavras,/ tocando o zênite do ovo da ema/ O Saturno de Pessoa. (Horn, *Rebelião* 200)

A ideia de que a poesia convida à participação do leitor, da comunidade, rejeitando a noção de autoria e autoridade, é algo que parece também muito caro a Rebecca Horn, uma vez que, em todas as suas obras o público é constantemente convidado a tornar-se parte da peça, a transformar-se em mais um elemento fundamental da escultura artística. Qualquer coisa, seja esta inanimada, ou dotada de vida tem, nas exposições de Horn, um papel fundamental, uma participação que nunca é passiva. Invariavelmente, as instalações de Horn criam (e são criadas por) situações de tensão nas quais as fronteiras se esbatem, possibilitando a dúvida e a ambiguidade no observador: este não pode ter a certeza se é ele o observador ou o observado. O público dirige a sua atenção para diversas ações que se desenrolam simultaneamente e que, inclusive, necessitam da sua própria ação, tornando-o num co-agente da própria performance e, ao mesmo tempo, num co-autor do trabalho artístico. Através desta implicação do público nas suas obras, Rebecca Horn não só expande o significado actual de co-autoria na arte visual contemporânea (ver Galenson), como mostra as potencialidades inerentes numa ação entre público e obra, entre leitor e texto, uma interação que é em si mesma representação, ou aquilo que Bernstein refere como *interenact*: “The audience is not outside the text but part of the poem [...] the medium of poetry is not the ideas or the words alone, it’s not the poet’s private thoughts: it’s the words understood as a social medium with which the public interacts (I like to say, *interenact*)” (“Charles Bernstein” 93).

Para Von Drathen, o que importa nos objetos criados pela artista não é tanto a sua técnica ou movimento, mas sim a invisibilidade do seu motor e a transformação destas esculturas em energia. “O espectador é atraído para esse campo espacial magnético. É apenas no espaço intermediário entre a presença do espectador e a autonomia das esculturas que esses eventos podem ocorrer: só por meio da experiência do espectador é que o espaço pode ser deslocado e subvertido” (135). A inclusão de determinados objetos como cadeiras e binóculos na performance parece obrigar o espectador não só a observar mas a fazer parte da instalação, fazendo-o conivente com o evento, mesmo que isto seja contra a sua própria vontade. O “consumidor de arte transforma-se num

protagonista” (136), porventura o próprio condutor do evento. Mas os objetos tratados por Rebecca Horn parecem também movidos por uma função testemunhal, dispostos a narrarem a sua história, caso o público esteja disposto a escutar. Na instalação *The Turtle Sighing Tree*, exibida em Nova Iorque no ano de 1994, múltiplos tubos de cobre saem de um contentor, espalhando-se pela sala. Na ponta dos tubos emergem funis onde os visitantes podem colocar os seus ouvidos. Vozes que falam os mais diversos idiomas exprimem toda a sua dor e tristeza. O visitante torna-se num ouvinte e, mais uma vez, torna-se parte da escultura.

(4) A poesia não tem lugar na comunicação direta de informação

Se a poesia é um lugar que se abre para a participação da comunidade, a questão do emissor *versus* recetor é um binómio que não faz qualquer sentido. Em toda a obra de Rebecca Horn parece claro que os objetos assumem um duplo papel, reconfigurados da sua função habitual: contam-nos uma história passada e uma nova história. O modo como estes objetos artísticos se tocam, se relacionam entre si e com o público, o modo como canalizam a sua energia, vai ao encontro do *open field* de Charles Olson. Um campo aberto no qual a ideia de comunicação é aquilo que acontece entre as coisas, neste caso, a relação entre os objetos artísticos apresentados e o público.

De acordo com Rosmarie Waldrop, o ensaio de 1950, *The Projective Verse*, escrito por Charles Olson, é, antes de mais, o manifesto de uma atitude perante a realidade, um modelo do mundo. Olson afasta a ideia de um produto acabado e de uma ênfase no resultado, seja ele de um texto, de um poema ou de um objeto artístico. O que de facto interessa, aquilo que é importante, é o processo e a atividade. “Breath stands for the process of the poem’s coming into being” (Waldrop 468). Desta forma, o que se realça não são as estrofes, mas o campo aberto, um espaço de energia, um conceito originado na Física e que implica a influência de um campo magnético. De acordo com Waldrop, é a este modelo cinético que Ezra Pound alude já em 1913, quando defende que, na arte, aquilo que importa é a energia que toma forma, ou o poema como “um campo de ação”, segundo William Carlos Williams. Para o trabalho *Time Goes By*, exibido pela primeira vez em 1990, no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles e posteriormente em 2005 (na cidade de Dunedin) e 2006 (em Melbourne), Rebecca Horn reuniu longos metros de fita de gravações antigas realizadas em Hollywood que depositou numa sala, numa ordem aparentemente sem sentido.

Vendo essas fitas de filmagens antigas de Hollywood espalhadas em redor da composição da sala, como paisagens silenciosas e cegas, é como se o espaço fosse preenchido por matéria que está presa, como se ele fosse imbuído de energia pictórica descarregada, com energia ótica agrilhoadada, ou com ‘linhas de visão’ que assumiram vida própria (Von Drathen 130-31).

Rebecca Horn associa este amontoado de fita cinematográfica, porventura caótico, com a recordação de uma paisagem, mais concretamente, com a paisagem da Renânia, cujas regiões carregadas de energia provenientes de antigos campos de carvão continham termômetros dispersos que serviam para medir a compactação deste mineral. Após estes objetos de medição perderem o seu uso industrial, Rebecca Horn começou a colecioná-los encarando-os como “objects trouvés” (Von Drathen 130). Para Von Drathen, o universo de Rebecca Horn é regulado por leis de tempo e espaço inteiramente diversas. Dá-se um abandono da sequência na linearidade temporal, privilegiando antes uma noção de tempo que diz respeito “a um ponto de zero absoluto” (121). Aqui, tempo e espaço fundem-se tornando-se *um*. Na sua instalação *High Moon*, desenvolvida em Nova Iorque, e exibida na Marian Goodman Gallery em 1991, esse ponto zero encontra-se patente na apresentação de uma imagem que expressa a ideia de um mundo em constante movimento, envolvido num fluxo de energia que o impele a seguir o seu próprio caminho, não obstante os obstáculos, para desaparecer inesperadamente num determinado ponto e voltar a aparecer num outro local:

Olhar para dentro dos corpos e meditar sobre o próprio caminho ... torna possível ... que eles se tornem paisagens ... permeadas por fluxos de energia, crateras pulsantes e formações similares a montanhas. Embarca-se nessa jornada ... [olhando-se] para um centro oculto, talvez o plexo solar, e segue-se o movimento circular ou as correntes de energia da respiração. É quase como se estivesse esboçando uma partitura musical com um lápis ou usando cor para penetrar nas camadas de uma paisagem enigmática que gradativamente encontra seu próprio ritmo nas linhas. (Horn, *Rebelião* 209)

Torna-se difícil não nos lembrarmos da poesia de Nicole Brossard e da sua visão do corpo como metáfora de energia, de desejo, de intensidade, de memória e de consciencialização. Como a própria nos diz:

The body interests me in its circulation of energy and the way it provides, through our senses, for a network of associations out of which we create our mental environment, out of which we imagine far beyond what we in fact see, feel, hear or taste. It is through this network of associations that we claim new sensations, that we dream backward in accelerated or slow motion, that we zoom in on sexual fantasies, that we discover unexpected angles of thought (73).

Já antes Charles Olson escrevera sobre o corpo como objeto produtor de uma experiência única, graças ao movimento e à sinestesia que lhe são característicos: “The body of us as object which spontaneously or of its own order produces experience of ‘depht’ viz. SENSIBILITY WITHIN THE ORGANISM BY MOVEMENT OF ITS OWN TISSUES” (*apud* Morgan 74).

É esta ideia de fluxo de energia e da própria imagem de um mundo em constante movimento que faz realçar as ligações entre os trabalhos de Horn e a noção de *open field* de Charles Olson. Mas não só. Tal como Olson, Rebecca Horn concebe um mundo em constante movimento e progressão, em que a história do indivíduo é afinal a história do mundo no qual habita.

A poesia como um lugar de solidariedade: Charles Olson e Rebecca Horn

À semelhança daquilo que os trabalhos de Horn parecem invocar, Charles Olson pensa em termos globais. Em *Maximus Poems* cita o romance de Herman Melville, *Redburn: His First Voyage* (1849), quando escreve: “We are not a narrow tribe of men ... we are not a nation, so much as a world” (*apud* Billitteri 83). Desta forma, e segundo Billitteri, Olson adota uma visão transnacional de agregação entre o *self* e o mundo. Comentando esta perspetiva a partir de *Maximus Poems* a autora diz-nos: “Interliving is the kind of disposition toward living that fulfills the promise of the utopian heterogeneity of Olson’s polis, a fluid, utterly dynamic form of communal aggregation. In the utopian *pastfuture* of Gloucester there were not (and there will not be) ‘deteriorated lifes’, but active, as well as interactive lifes” (86). Para Billitteri, este é um mundo de *selves*, um lugar de solidariedade e de diferenças ativas.

Em maio de 1999, Rebecca Horn foi convidada a apresentar uma instalação subordinada ao 250º aniversário de Goethe em Weimar, terra natal do escritor alemão. Em vez de uma, a artista preparou duas apresentações, que se complementavam mutuamente: *The Colonies of Bees Undermining the Mole’s Subversive Effort Through Time* e *Concert for Bunchelwald, Part 1 and Part 2*:

Buchenwald/ shaven dome of a skull/ the cerebral execution machine camouflaged inside a height scale/ neck bone oracle/ no birds upon the hill, no sound/ the dead are joined in fear/ forming a leaden skin belljar suspended over Weimar/ even trees refuse to grow here/ the energy absorbed from inside the earth/ weighing down with stones the camp’s perimeter (Horn, *Concert* 23).

A primeira parte da instalação localizou-se na cidade de Weimar e, recorrendo ao mesmo espaço anteriormente habitado pelo campo de concentração de *Buchenwald*, Rebecca Horn reflete sobre o genocídio dos judeus ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial. A segunda parte da obra artística encontrava-se situada em Schloss Ettersburg, local onde Goethe possuía uma residência de verão e para a qual ia com a sua *entourage*. De acordo com Von Drathen, ambas as instalações refletem preocupações da artista sobre situações de extermínio em massa (passadas e recentes) e emigrações forçadas. Nas duas instalações, Horn quebra as fronteiras do tempo para abordar alguns dos eventos mais negros da nossa História. Na instalação designada como *Parte 1*, a artista cria uma peça que evoca os fornos crematórios: paredes de cinza de 20 metros de comprimento e 4 metros e meio de altura cercam o visi-

tante, dando azo, segundo Von Drathen, à materialização de uma realidade na qual a morte tem um sentido duplo, “morte física e extinção pessoal” (132). O visitante é testemunha dos eventos passados ao encontrar o seu reflexo nas paredes de cinza:

espelhado na superfície vítrea das paredes de cinza, ele encontra sua própria imagem olhando-o fixamente a partir da cinza acumulada da história – não há fuga. Sugerindo que esse ato de assumir a responsabilidade retroativa, uma responsabilização pelos eventos passados, também seja aplicado ao futuro, o retrato refletido do espectador oscila e gira nos espelhos redondos em movimento na *Parte 2* na instalação de Horn em Weimar. (Von Drathen 132).

Na mesma sala encontram-se instrumentos musicais empilhados. Mais concretamente, violinos e violoncelos quebrados, instrumentos estes que não só se assemelham à figura humana como, emitindo uma sonoridade semelhante ao suspiro e ao lamento, parecem imbuídos duma presença humana (Mosebach). Contra este amontoado de instrumentos musicais desloca-se um vagão originalmente usado por guardas nazis no campo de concentração de Buchenwald, o qual, num ritmo incessante e ininterrupto, vai destruindo os já muito danificados instrumentos que encontra no seu caminho. Na instalação de Horn, os violinos e violoncelos encontram-se em silêncio – apenas quebrado pelo choque com o vagão – ilustrando, porventura, uma mudez angustiante que serve de testemunha a um público assombrado.

Numa sala contígua, e diante de uma janela que dá para uma colina onde o campo de Buchenwald fora erigido, encontra-se uma batuta suspensa:

A batuta está regendo a paisagem em redor do antigo campo de concentração de Buchenwald que está além dessa janela, ou está marcando o tempo para o violoncelo atrás dela e que está sendo simultaneamente tocado por dois arcos? Ou ela está escrevendo sinais no ar para algo que, simultaneamente se encontra no passado e no futuro? (Von Drathen 133).

A preocupação de Horn com a questão dos refugiados e, especialmente, com as dificuldades com que estes se deparam ao chegarem a um país diferente e a uma língua diferente, que não lhes parece dar qualquer tipo de possibilidade de expressão, levou-a a pensar na instalação *Bee's Planetary Maps* (1998). O título desta obra enuncia o mapa universal visto das estrelas, de onde as fronteiras políticas não parecem fazer muito sentido. De acordo com Von Drathen, quando o primeiro homem a visitar a Lua trouxe para a Terra as fotografias que tirara, oferecendo uma perspetiva do nosso planeta até aí nunca vista, o filósofo Emanuel Lévinas ter-se-á sentido compelido a rever todas as suas noções sobre ontologia ética e a encarar a ideia de uma “terra natal universal” (140). As obras de Rebecca Horn parecem seguir o mesmo

registro, uma vez que o seu trabalho abarca sempre uma ligação íntima entre o local e o global, “entre as imagens de um sujeito individual e uma geografia global” (Von Drathen 123). Esta profunda comunhão entre o local e o universal, entre um *self* e o mundo invoca a ideia desenvolvida por Jahan Ramazani de uma “poética transnacional” e permite-nos pensar, novamente, em Charles Olson, que refere a ideia de mapa, não apenas como um padrão de contiguidade (Waldrop), mas como algo permanentemente em aberto: “At every point of the map there live people and there are traces of history: And I know who lived where I lived/before the small-pox took them all away/and the Pilgrims/had such an easy time of it/to land” (Olson *apud* Waldrop 478). O valor político das obras de Horn resulta desta assumida ligação com a História e com o presente, na qual a memória faz o seu trabalho mediado pelos objetos e pelos sujeitos que participam na performance, resultando numa ativação poética e política que resgata os acontecimentos e os eventos chamando-os pelo nome, mesmo que isso perturbe os mais incautos. E é, ao mesmo tempo, nessa reflexão que o observador experimenta o urgente imediatismo do local.

Em *Black Bath* (Nova Iorque, 1984; Viena, 1986), Rebecca Horn constrói um pêndulo de 3 metros de comprimento que oscila sobre um tanque de alumínio contendo água de cor negra. É neste espelho de água negra que o pêndulo produz as alterações motivadas pelo seu movimento oscilatório, antes de, em tempos regulares, atingir um ponto de repouso. “Assim que a agulha repousa, a ferida na água negra se cura e, por um breve instante, ela volta a ser um grande espelho negro. Mas, então, o pêndulo movimenta-se mais uma vez” (Von Drathen 124). Para a autora, esta repetição periódica evoca uma inevitabilidade que parece traduzir aquilo que Henri Bergson formula como “a perpetuação autónoma da história e a existência contínua da memória sobrevivente” (*apud* Von Drathen 124). Esta instalação evoca outra pensada para uma sinagoga na aldeia de Stommeln, perto de Colónia, em 1998. Assim, em *Mirror of the Night* temos também um grande pêndulo cuja agulha dourada quase toca numa superfície de água negra, aludindo a uma caneta que paira sobre uma página de um livro. Os movimentos oscilatórios da agulha perturbam a superfície lisa da água e, da esquerda para a direita e depois da direita para a esquerda, parece inscrever caracteres na pele da água, que desaparecem mal a agulha/caneta se afasta momentaneamente. Novamente o tema da escrita e reescrita, este contínuo “fluxo e refluxo da escrita”, nas palavras de Von Drathen (125), que parece abarcar todas as coisas. Uma superfície de água que se transforma num livro, um livro que para a autora pode ser uma casa, invocando Edmond Jabès que, em *Le Livre des Questions* escreve: “Je suis dans le livre. Le livre est mon univers, mon pays, mon toit et mon énigme. Le livre est ma respiration et mon repos” (*apud* Von Drathen 125). Um livro que é uma casa para Von Drathen e que parece ecoar *The Body is a House* de Charles Olson:

'The Body is A House' may indeed be a fragment whose full form is lost but it is the first two pages that interest me. They tackle a very important question for the dancer which is: how to navigate the experience of one's anatomy which may be the support ties for a buildable theory on the anatomy of experience or how we come to know. So, Olson writes,

Inside the body is a thing as vast and as difficult to experience as the universe.
But it has this advantage, that it is inside. It can be experienced directly.
(Morgan 71).

Podemos considerar que é na universalidade dos afectos e do corpo, temas tão caros à obra de Rebecca Horn, que encontramos interseções entre esta artista multifacetada e a visão sem fronteiras de Charles Olson.

Algumas considerações (não) finais

Como esboçado no início deste texto tentou-se descobrir pontos de contacto entre a obra de Rebecca Horn e os conceitos abordados pelos poetas da L=A=N=G=U=A=G=E. Embora não se tenha analisado de forma exaustiva todos os trabalhos da artista alemã, parece existirem razões para acreditar numa substancial partilha de ideias e perspetivas entre Horn e o movimento "liderado" por Charles Bernstein. Do mesmo modo, parecem evidentes as afinidades entre a noção de *open field* trabalhada por Charles Olson e a forma como Rebecca Horn constrói e perspetiva as suas peças artísticas. De facto, adivinha-se uma série de continuidades entre o trabalho de Horn e os poetas da L=A=N=G=U=A=G=E e, embora não existam evidências concretas de efetiva influência mútua, parece muito pertinente refletir na obra de Horn através destes poetas.

Podemos, assim, pensar em Rebecca Horn como fazendo uso de uma transgressão dos limites parecendo dissolver as fronteiras que separam um género artístico do outro, colocando-os não só em diálogo, mas também conferindo-lhes uma característica performativa da ação. Objetos que, imóveis e móveis, têm uma função performativa, oferecendo a um público a possibilidade de imaginar, criar e pensar uma "história" que poderá estar a ser contada, ou talvez não. Textos que se libertam da página onde foram escritos, cumprindo a vontade de Baraka: "[...] making the words dance in performance means taking the poems off the page, out of the realm of ideas, and into action" (*apud* Bernstein, *Close* 7). Desta forma, atira-se o poema para longe do seu ponto fixo - a folha - para um espaço de performance onde este se transforma, transmuta e transfigura em atos e objetos transitórios, em constante movimento, negando-o como objeto linguístico fixo, imutável e finito: "Thus, while performance emphasizes the material presence of the poem, and of the performer, it at the same time denies the unitary presence of the poem, which is to say its metaphysical unity" (9).

De acordo com Marcello Dantas, Horn expõe-se ao perigo e ao risco: “[Rebecca Horn] [...] mantém uma forte poética de confronto com o perigo. Ela *flirta* com eletricidade em alta voltagem, com máquinas autônomas, armadas com as suas próprias vontades, desafia a gravidade e traz à tona o medo e o risco” (98). É este conflito e violência, esta exposição ao perigo e ao risco, este *agon*, que nos permite traçar fortes ligações entre a obra de Horn e as propostas de Olson e dos poetas reunidos em torno da L=A=N=G=U=A=G=E cuja poesia pode ser entendida como uma poética do fazer, uma poesia da sobrevivência.

Se Rebecca Horn se tem caracterizado por fundir materialidade, meio e temas numa única entidade, podemos então considerá-la como uma espécie de alquimista, uma verdadeira poeta impelida pela procura de uma linguagem que também é forjada, numa procura incessante pela palavra.

OBRAS CITADAS

- BERNSTEIN, CHARLES. "A-poética". Transl. Graça Capinha e Maria Irene Ramalho. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 47 (1997): 101-122. Print
- _____, ed. *Close Listening. Poetry and the performed word*. New York: Oxford University Press, 1998. Print
- _____. *Content's Dream. Essays 1975-1984*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986. Print
- _____. and Jay Sanders. "Charles Bernstein". *BOMB*, 111 (2010): 88-94. Print
- BILLITTERI, CARLA. "Charles Olson's Poetics of the Inactual". *Worcester Review*, 31.1/2 (2010): 83-92. Print
- BROSSARD, NICOLE. "Poetic Politics". *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*. Ed. Charles Bernstein. New York: Roof Books, 1990. 73-86. Print
- CAPLAN, ELLIOT. *Cage/Cunningham*. New York: Cunningham Dance Foundation, 1991. DVD
- DANTAS, MARCELLO. "O Risco Rebelado". *Rebecca Horn. Rebelião em silêncio*. Transl. Renato Rezende e Sónia Augusto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. 98-99. Print
- DRUCKER, JOHANNA. "Visual Performance of the Poetic Text". *Close Listening. Poetry and the performed word*. Ed. Charles Bernstein. New York: Oxford University Press, 1998. 131-161. Print
- DUNCAN, ROBERT. *Fictive Certainties. Essays by Robert Duncan*. New York: New Directions Books, 1985. Print
- EDELSZTEIN, SERGIO. "De Casulo à Camisa de Força: Sobre os Filmes de Rebecca Horn." *Rebecca Horn. Rebelião em silêncio*. Transl. Renato Rezende e Sónia Augusto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. 71-77. Print
- GALENSON, DAVID W. *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*. New York: Cambridge University Press, 2009. Print
- HAENLEIN, CARL. "O Tempo Passa". *Rebecca Horn. Rebelião em silêncio*. Transl. Renato Rezende e Sónia Augusto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. 13-16. Print
- HONOUR, HUGH and JOHN FLEMING. *A World History of Art*. London: Laurence King Publishing, 2009. Print
- HORN, REBECCA. *Concert for Buchenwald*. Transl. Matthew Partridge. Berlin, New York: Scalo Edition, 2000. Print
- _____. *Rebelião em silêncio*. Transl. Renato Rezende e Sónia Augusto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. Print
- MCCAFFERY, STEVE. "Voice in Extremis". *Close Listening. Poetry and the performed word*. Ed. Charles Bernstein. New York: Oxford University Press, 1998. 162-177. Print
- MORGAN, KATE TARLOW. "The Body is a House". *Worcester Review*, 31.1/2 (2010): 70-76. Print
- MOSEBACH, MARTIN. "Concert for Buchenwald". *Rebecca Horn. Concert for Buchenwald*. Transl. Matthew Partridge. Berlin, New York: Scalo Edition, 2000. 11-16. Print

- Olson, Charles. "The Projective Verse", 1950. Accessed in 14/07/2011 in <http://globalvoicesradio.org/Projective_Verse.html>
- PERLOFF, MARJORIE. *21st-Century Modernism. The "New" Poetics*. Oxford: Blackwell Publishers Lda, 2002. Print
- _____. "After Free Verse. The New Nonlinear Poetics." *Close Listening. Poetry and the performed word*. Ed. Charles Bernstein. New York: Oxford University Press, 1998. 86-110
- _____. "Avant-Garde Community and the Individual Talent: The Case of Language Poetry", 2002. Accessed in 14/07/2011 in <<http://www.marjorieperloff.com/articles>>
- _____. "Introduction: The Sound of Poetry/The Poetry of Sound". *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. Ed(s). Marjorie Perloff and Craig Dworkin. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009. 1-9.
- _____. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. Print
- _____. and Craig Dworkin, ed(s). *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009. Print
- RAMAZANI, JAHAN. "A Transnational Poetics". *American Literary History*, 18. 2 (2006): 332-359.
- ROTHENBERG, JEROME. "Ethnopoetics & Politics/The Politics of Ethnopoetics". *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*. Ed. Charles Bernstein. New York: Roof Books, 1990. 1-22. Print
- VON DRATHEN, DORIS. "No Ponto Zero de Turbulência. Um Diário de Viagem." *Rebecca Horn. Rebelião em silêncio*. Transl. Renato Rezende e Sônia Augusto. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010. 121-141.
- WALDROP, ROSMARIE. "Charles Olson: Process and Relationship". *Twentieth Century Literature*, 23.4 (1977): 467-487.

QUINTAIS, ANA MARGARIDA DOS SANTOS PIRES holds Bachelor and Master's degrees in Psychology and Postgraduate studies in Family Analysis and Intervention. As a PhD student in Languages and Heterodoxies: History, Poetics and Social Practices (FLUC/CES), she is currently writing her thesis entitled "Literature, Image and Postmemory: on Daniel Blaufuks". Areas of research/interests: postmemory, visual arts, literature, representations of violence, Holocaust studies.

Copyright

Creative Commons License



This text is under a Creative Commons license: [Attribution-Noncommercial 2.5 Generic](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.5/)